

**Luca Rebeggiani**

David Wark Griffith' "The Birth of a Nation".  
Vorstellung und Analyse

**Studienarbeit**

# BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei [www.GRIN.com](http://www.GRIN.com) hochladen  
und kostenlos publizieren



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

### **Impressum:**

Copyright © 2002 GRIN Verlag  
ISBN: 9783656679608

### **Dieses Buch bei GRIN:**

<https://www.grin.com/document/274978>

**Luca Rebeggiani**

**David Wark Griffith' "The Birth of a Nation". Vorstellung  
und Analyse**

## **GRIN - Your knowledge has value**

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite [www.grin.com](http://www.grin.com) ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

### **Besuchen Sie uns im Internet:**

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

[http://www.twitter.com/grin\\_com](http://www.twitter.com/grin_com)

Luca Rebeggiani

Vorstellung und Analyse des Films

# **The Birth of a Nation**

von David Wark Griffith

Leibniz Universität Hannover  
Historisches Seminar

Autor:  
Dr. Luca Rebeggiani  
Fraunhofer Institut für Angewandte Informationstechnik

## Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>2</b>
1.1	PROBLEMSTELLUNG.....	2
1.2	DATEN ZUM FILM .....	2
<b>2.</b>	<b>DIE HANDLUNG.....</b>	<b>5</b>
2.1	DER ERSTE TEIL: DER BÜRGERKRIEG .....	5
2.2	DER ZWEITE TEIL: DIE <i>RECONSTRUCTION</i> -ZEIT.....	8
<b>3.</b>	<b>DREH- UND ERZÄHLTECHNISCHE NEUERUNGEN .....</b>	<b>11</b>
<b>4.</b>	<b>ZENTRALE THEMEN DES FILMS .....</b>	<b>13</b>
4.1	DER KRIEG ALS SCHLIMMSTES ÜBEL .....	13
4.2	DIE IDEALISIERUNG DES <i>OLD SOUTH</i> .....	15
4.3	DIE POLITISCHE UND SEXUELLE BEDROHUNG DURCH DIE SCHWARZEN .....	18
<b>5.</b>	<b>REZEPTION UND GESELLSCHAFTLICHER EINFLUß VON <i>THE BIRTH OF A NATION</i>....</b>	<b>21</b>
<b>6.</b>	<b>FAZIT .....</b>	<b>24</b>
	<b>ANHANG.....</b>	<b>26</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>27</b>

## 1. Einleitung

### 1.1 Problemstellung

Die Bedeutung des Films *The Birth of a Nation* kann in jeder Hinsicht kaum überschätzt werden. In Bezug auf seine Drehtechnik, seine Erzähltechnik und seine kommerzielle Verwertung stellt er einen entscheidenden Wendepunkt der Filmgeschichte dar. Aber auch sein Inhalt übte einen kulturellen Einfluß aus, den kaum ein Film später erreichen sollte, so daß noch heute, fast 90 Jahre nach seiner ersten Aufführung, *The Birth of a Nation* Gegenstand von wissenschaftlichen Abhandlungen und erhitzten Debatten in der filminteressierten Öffentlichkeit ist.

Der Film weckt also hauptsächlich auf zwei Seiten Interesse: Bei den Filmhistorikern, die seine bahnbrechenden Neuerungen untersuchen und die Revolution nachzeichnen, die dieser Film für das Kino eingeleitet hat, und bei den Historikern allgemein, die im Film ein Spiegelbild eines bestimmten Teils der amerikanischen Kultur um die Jahrhundertwende erkennen und daran z.B. die Rassenseinsetzung, die Rolle der Frau oder die Folgen des Bürgerkrieges in den amerikanischen Südstaaten analysieren. Auch die schon angesprochene Wirkung des Films auf die amerikanische Gesellschaft, mit der Bildung von Klassifizierungen und Stereotypen auf der einen, aber auch den konkreten Auseinandersetzungen auf den Straßen und in den Gerichtsgebäuden auf der anderen Seite, geben Anlaß zu geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen.

Diese Arbeit möchte, trotz der gebotenen Kürze, einen Überblick über diese höchst interessanten und, wie sich zeigen wird, immer noch aktuellen Forschungsgegenstände geben. Nach einer kurzen Vorstellung des Films werden daher die relevantesten dreh- und erzähltechnischen Neuerungen beschrieben, ehe dann detailliert auf die zentralen Themen des Films eingegangen wird, vor allem auf die Verarbeitung des amerikanischen Bürgerkrieges und das Verhältnis zur afro-amerikanischen Bevölkerung. Schließlich soll dann die Rezeption von *The Birth of a Nation* in der damaligen US-amerikanischen Gesellschaft summarisch nachgezeichnet werden.

### 1.2 Daten zum Film

*The Birth of a Nation* wurde am 8. Februar 1915 im Clune's Auditorium in Los Angeles unter dem Titel *The Clansman* uraufgeführt. Wenige Wochen später, am 3. März, erfolgte im New Yorker Liberty Theater die Premiere unter dem endgültigen Titel. Der Regisseur David Wark Griffith gilt allgemein als einer der größten seines Berufsstandes



aller Zeiten und als einer der ‚Väter‘ des amerikanischen Kinos.<sup>1</sup> Er hatte in den Jahren von 1908 bis 1913 für die Biograph Studios ca. 450 Kurzfilme gedreht, in denen er bereits die meisten seiner technischen und szenischen Neuerungen entwickelt hatte, so daß er bereits vor *The Birth of a Nation* zu den bekanntesten Regisseuren der Vereinigten Staaten gehörte.

Als Südstaatler und Sohn eines Offiziers der Konföderierten-Armee hatte er mit großem Interesse die beiden Romane des Rev. Thomas Dixon Jr. gelesen:<sup>2</sup> *The Clansman* und *The Leopard's Spots*. Auf ihnen basierend, beschloß er im Laufe des Jahres 1914 einen Film zu drehen, der die ‚Wahrheit‘ über den amerikanischen Bürgerkrieg und die Wiederaufbauzeit sagen sollte, ‚da es die Geschichtsbücher nicht täten‘.<sup>3</sup> Griffith hatte sich inzwischen von den Biograph-Studios getrennt und der Mutual Film Corporation von John Freuler und Harry Aitken angeschlossen.<sup>4</sup> Seine Schauspieler und seine Techniker hatte er mitgenommen, insbesondere den berühmten Kameramann G.W. Bitzer.

Dem Dreh waren ausgiebige Recherchen Griffiths vorausgegangen und er dauerte neun Monate – unvorstellbar lange für eine Zeit, in der Einakter auch an einem Tag produziert werden konnten. Unvorstellbar waren auch die finanziellen Ressourcen, die der Film beanspruchte: Auf 65.000 bis 112.000 \$ werden sie beziffert,<sup>5</sup> also mehr als fünf Mal so viel wie die bis dahin teuerste amerikanische Filmproduktion.<sup>6</sup> Griffith gingen die Mittel auch bald aus, so daß eine seiner Hauptbeschäftigungen während des Drehs das Sammeln von Geld wurde, das er aus den verschiedensten Quellen heranholtete.<sup>7</sup>

Der Film bestand in seiner Endfassung aus zwölf Rollen, mit einer Gesamtspieldauer von ca. 185 Minuten (bei einer Aufnahme- und Abspielgeschwindigkeit von 12 bis 18 Bildern pro Sekunde). Somit übertraf auch die Länge alles bis dahin im amerikanischen

---

<sup>1</sup> Zur Lebensgeschichte und zur Person D.W. Griffiths vgl. insb. WILLIAMS 1980 und BROWNLOW 1997, 106-125. Eine sehr gute Präsentation der Biograph-Filme findet sich in EVERSON 1978, 30-53 und SIMMON 1993, 29-103. Eine Darstellung seiner Filmproduktion nach *The Birth of a Nation* bieten EVERSON 1978, 90-125 und 177-193; MACINTYRE 1998.

<sup>2</sup> Der Jurist Rev. Dixon war ein baptistischer Pastor und Abgeordneter im Repräsentantenhaus North Carolinas. Seine zutiefst rassistischen literarischen Werke schrieb er vor allem als Antwort auf den ungeheuren Erfolg des aus seiner Sicht südstaatenfeindlichen und unerhört schwarzenfreundlichen Romans *Uncle Tom's Cabin* (vgl. SIMMON 1993, 125-128).

<sup>3</sup> Vgl. WILLIAMS 1980, 61-62; EVERSON 1978, 83. Zum Verhältnis Griffith-Dixon bei der Konzeption des Films vgl. CRIPPS 1977, 44-46.

<sup>4</sup> *The Birth of a Nation* wurde allerdings von der Mutual wegen seiner hohen Kosten nicht getragen, so daß Griffith und Aitken die Epoch Producing Corporation gründeten, die den Film dann vertrieb (vgl. WIDEN 2000).

<sup>5</sup> Vgl. EVERSON 1978, 78.

<sup>6</sup> Vgl. EDGERTON 1998, 60.

<sup>7</sup> Vgl. EVERSON 1978, 79; WILLIAMS 1980, 63-65.

Kino gekannte um mehr als die Hälfte. Daß Griffith einen derartigen Quantensprung den Zuschauern zumutete, zeigt seine große Selbstsicherheit.

Schon die Erstaufführung wurde zum überwältigenden Erfolg:

„Ich habe bisher noch bei keiner kulturellen Veranstaltung – Theatervorstellung, Konzert oder sonst etwas – ein Publikum erlebt, das so reagierte wie am Ende von *The Clansman*. Die Leute nahmen buchstäblich den Saal auseinander.“<sup>8</sup>

In der darauffolgenden Zeit nahm dann der Zuschauerzuspruch von *The Birth of a Nation* beispiellose Ausmaße an: In den ersten sechs Monaten hatte der Film mehr Besucher als alle anderen Filme in den USA in den vorangegangenen Jahren zusammen.<sup>9</sup> Insgesamt sahen mehr als 10% der amerikanischen Bevölkerung die erste Fassung und 1946 war die weltweite Zuschauerzahl auf ca. 200 Millionen angewachsen.<sup>10</sup> Wenige Filme haben seitdem eine derartige Deckung erreicht. *The Birth of a Nation* wurde somit zum durchschlagenden kommerziellen Erfolg und bedeutete in dieser Hinsicht für das Kino allgemein einen Quantensprung. Er ebnete den Weg weg von den billigen Nickelodeons für die Arbeiterschicht und hin zum anerkannten Freizeitvergnügen in gut ausgestatteten Theatern mit Platzanweisern für die Mittelschicht. Bereits für die Premiere war der horrende Eintrittspreis von 2 \$ verlangt worden, so hoch wie bei Broadway-Shows, und dieser wurde auch in den meisten darauffolgenden Aufführungen beibehalten, mit Steigerungen von bis auf 5 \$. Da Griffith den Film nicht zentral vermarktete ist es schwer, genaue Angaben über die Gesamteinnahmen zu machen. Man beziffert sie aber schätzungsweise auf über 50 Millionen Dollar, so daß *The Birth of a Nation* für Jahrzehnte zum größten Kassenschlager des amerikanischen Kinos wurde.<sup>11</sup>

Die Bedeutung des Streifens liegt also auch darin, das Kino in den USA endgültig zum gesamtgesellschaftlichen kulturellen Ereignis erhoben zu haben, in Konkurrenz vor allem zum Theater. Dies bedeutete für die nächsten Jahre nicht nur große Veränderungen bei der Filmproduktion, hin zu längeren, aufwendigeren Streifen, sondern auch bei der ‚begleitenden‘ Industrie: Es begann der verstärkte Bau von großen Spielhäusern, die nunmehr stattliche Eintrittspreise für ausgereifte Produkte verlangen konnten; die Studios wuchsen innerhalb weniger Jahren zu florierenden Wirtschaftsunternehmen mit industrieartiger Filmherstellung und eigenen Distributionsketten. Hollywood übernahm die Vorherrschaft in den weltweiten Filmproduktion und bereitete sich vor, die ‚golde-

<sup>8</sup> Die Worte stammen von Joseph Henabery, einem der Schauspieler im Film (BROWNLOW 1997, 77). Vgl. auch WILLIAMS 1980, 65; MACINTYRE 2000.

<sup>9</sup> Vgl. EVERSON 1978, 79. Allein in New York City wurden in den ersten elf Monaten ca. drei Millionen Eintrittskarten verkauft (vgl. AFRICANA 2002).

<sup>10</sup> Vgl. EDGERTON 1998, 60.

<sup>11</sup> Vgl. ebd. sowie EVERSON 1978, 78; DIRKS 2002a; VIDEOFLICKS 2002; MEDIAMANUAL 2002b.

nen‘ zwanziger und dreißiger Jahre zu erleben. Den entscheidenden Impuls für diese Entwicklung, darin ist sich der größte Teil der Forschung einig, wurde von *The Birth of a Nation* gegeben.<sup>12</sup>

## 2. Die Handlung

### 2.1 Der erste Teil: Der Bürgerkrieg

Der erste Teil des Filmes, der etwas mehr als ein Drittel der Gesamtspieldauer einnimmt, erzählt die Geschichte zweier Familien, die Camerons aus dem Süden und die Stonemans aus dem Norden, während des amerikanischen Bürgerkrieges 1861-1865. Die Eröffnungsszene ist allerdings einem Thema gewidmet, das den zweiten Teil des Filmes bestimmen wird, die Sklaverei: Der Sklavenhandel nach Nordamerika im 17. Jh. wird kurz dargestellt und als „first seed of disunion“ bezeichnet. Danach wird ebenfalls kurz die Entstehung der Befreiungsbewegung in den Nordstaaten gezeigt.<sup>13</sup>

Griffith integriert in die historische Beschreibung der Zeit des Bürgerkrieges die fiktive Geschichte der beiden Familien. Die Stonemans leben in Washington D.C. und haben ein Landhaus in Pennsylvania. Ihr Oberhaupt ist der Kongreßabgeordnete und Abolitionist Hon. Austin Stoneman (gespielt von Ralph Lewis), dessen Figur offensichtlich die Konturen des republikanischen Abgeordneten und Führer der Abolitionisten Thaddeus Stevens besitzt.<sup>14</sup> Er hat eine Tochter, Elsie (Lilian Gish), und zwei Söhne, Phil (Elmer Clifton) und Tod (Robert Harron). Die beiden brechen auf nach Piedmont, North Carolina, um dort ihren Schulfreunden Benjamin (Henry B. Walthall), Wade (Andre Beranger) und Duke Cameron (Maxfield Stanley) einen Besuch abzustatten.

Diese stellen zusammen mit den beiden Töchtern Margaret (Miriam Cooper) und Flora (Violet Wilkey als Kind, später Mae Marsh) den Stolz ihrer Eltern Dr. Cameron (Spottiswood Aitken) und Mother Cameron (Josephine Crowell) dar. Sie gehören zu der traditionellen Oberschicht der Südstaaten, haben ein großes Haus im Palladio-Stil und eine Baumwollplantage, auf der schwarze Sklaven arbeiten. Das Leben verläuft in die-

---

<sup>12</sup> Vgl. u.a. EVERSON 1978, 77-79; WILLIAMS 1980, 65; CHISHOLM 1998, 604; EDGERTON 1998, 59; PEARSON 1998, 40-41; DIRKS 2002a; MEDIAMANUAL 2002b.

<sup>13</sup> Die Darstellung der Handlung basiert auf dem Film selbst (in seiner Originalversion, mit nachsynchronisierter Musik nach den Vorlagen Joseph Carl Breils) und auf der detaillierten Nacherzählung in DIRKS 2002a-c. Zitate in Anführungszeichen sind, soweit nichts anderes vermerkt, aus dem Film entnommen.

<sup>14</sup> Vgl. u.a. EVERSON 1978, 79; WILLIAMS 1980, 67; DIRKS 2002a.

sen „glory days of the Old South“<sup>15</sup> in einer fast schon bukolischen Ruhe, im Einklang mit der Natur (dargestellt an der Tierliebe der Familienmitglieder) und mit ihren schwarzen Untergebenen, die sich unter der fürsorgenden, paternalistischen Führung der Familie wohl fühlen und es ihr mit harter Arbeit, Treue, aber auch kleinen Tanzeinlagen während der Arbeitspausen (wie in einer Filmszene) danken.

Unter dem Zeichen der traditionellen Gastfreundschaft des Südens verläuft auch der Besuch wunderbar: Phil Stoneman und Margaret Cameron verlieben sich ineinander und Ben Cameron ist außer sich, nachdem er ein Photo der Elsie Stoneman gesehen hat, die für ihn die ideale Frau verkörpert. Doch die Idylle wird getrübt durch den „gathering storm“ am Horizont, der in einer Szene durch eine Zeitungsüberschrift vergegenwärtigt wird: Das politische Klima zwischen Nord- und Südstaaten verschlechtert sich immer mehr und der Süden droht mit Sezession.

Bevor der Sturm losbricht, lernt der Zuschauer noch Hon. Stoneman näher kennen, v.a. seine Schwäche gegenüber seiner lüsternen und machtgierigen Haushälterin Lydia Brown, eine Mulattin (Mary Alden mit gefärbtem Gesicht). Dieses Laster eines seiner Repräsentanten, so wird berichtet, wird bald die Nation ruinieren.

Mit einer Facsimile-Darstellung des ersten Aufrufs Lincolns (Joseph Henabery) an Freiwillige beginnt im Film die Darstellung des Bürgerkrieges. Auf beiden Seiten werden die Söhne in den Konflikt involviert und die beiden Jüngsten Duke und Tod sterben nach einigen Kriegsjahren Seite an Seite. Währenddessen werden die Südstaaten, und somit auch Piedmont, von irregulären Guerillatruppen aus weißen Agitatoren aus den Nordstaaten und Schwarzen terrorisiert. Das Haus der Camerons wird geplündert und angezündet und die gesamte Familie muß sich verstecken, ehe sie von einer Konföderierten-Kompanie befreit wird.

Der Krieg nimmt langsam seinen bekannten Verlauf, und die Tragik aus Niederlage und Zerstörung für den Süden wird vom Film meisterhaft beschrieben, sowohl in den historischen Szenen als auch am Schicksal der Camerons. Diese müssen ihr letztes Hab und Gut für die gemeinsame Sache verkaufen und auch die Not innerhalb der Truppen wird immer größer. Es beginnt dann der vernichtende Marsch General Shermans durch Georgia mitsamt der Belagerung und Verwüstung Atlantas, bei der Wade, der zweite Sohn der Camerons, getötet wird. Der Älteste, Ben, wird bei einem heroischen Versuch, eine gegnerische Stellung zu stürmen, schwer verwundet und in ein Krankenhaus in Washington D.C. transportiert.

---

<sup>15</sup> DIRKS 2002a.

Die Familie ist durch die Flut negativer Nachrichten am Ende ihrer Kräfte, doch für Ben wird im Krankenhaus ein unverhoffter Traum wahr: Er trifft die angebetete Elsie Stoneman, die dort freiwillig als Krankenschwester arbeitet. Seine Mutter eilt aus Piedmont heran, um ihm in der schweren Zeit beizustehen, doch es erwartet sie eine weitere Hiobsbotschaft: Ben ist fälschlicherweise der Guerilla angeklagt und zum Tode verurteilt worden.<sup>16</sup> Die Mutter läßt sich daraufhin, begleitet von Elsie, vom Präsidenten empfangen und bittet ihn um Gnade für ihren Sohn, die ihr in einer herzerreißenden Szene von Lincoln gewährt wird. Am 9. April 1865, dem Tag der offiziellen Kapitulation General Lees in Appomattox (ebenfalls in einem Facsimile nachgestellt), wird Ben aus dem Krankenhaus entlassen und fährt nach Hause.

Der erste Teil endet mit zwei der berühmtesten Szenen des Films. Zum einen die mit außerordentlichem psychologischem Einfühlungsvermögen konstruierte Heimkehr Bens in sein zerstörtes, verarmtes Zuhause. Er wird empfangen von seiner kleinen Schwester Flora, die sich für den großen Anlaß Verzierungen aus „southern ermine“, also roher Baumwolle, am Kleid angebracht hat. Es erwartet sie ein „feast meal“ aus geröstetem Mais und Süßkartoffeln-Kaffee. Die gesamte Szene vermittelt meisterhaft durch eine Reihe von Gesten und kleinen Details die große Freude über das Wiedersehen und die gleichzeitige tiefe Trauer und Wut über den Ruin der Familie. Ein Arm, vermutlich der Mutter, die allerdings unsichtbar bleibt, zieht schließlich den vermißten Sohn von der Veranda hinein ins Haus.<sup>17</sup>

Im Norden muß währenddessen Präsident Lincoln die Angriffe der radikalen Abgeordneten abwehren, allen voran Hon. Stonemans, die eine härtere Gangart der Union gegenüber den abtrünnigen Südstaaten fordern, die wie „conquered provinces“ behandelt werden sollen. Doch auch für den weisen Mann sind die Tage gezählt: Die zweite zentrale Szene, ebenfalls ein genau nachgebautes historisches Facsimile, beschreibt seine Ermordung am 14. April 1865 im Ford Theater. Die Reaktionen auf die Tat sind unterschiedlich: Während der Süden um den Verlust ihres „best friend“ trauert und in eine ungewisse Zukunft blickt, ist sich Hon. Stoneman gewiß, nun die höchste Autorität im Lande darzustellen und freie Hand für seine Südstaaten-Politik zu haben.

Der erste Teil gilt allgemein als der gelungenste<sup>18</sup> und auch bezüglich der Inhalte unproblematischste. In ihm finden sich die meisten der epochalen Szenen, die *The Birth of*

---

<sup>16</sup> Sowohl die Szene, in der er davon erfährt, als auch die Geschichte an sich wirken ziemlich unglaublich. Es wird vermutet, daß ihr Zweck nur darin besteht, Präsident Lincoln als erleuchtetes, gnädiges Oberhaupt aller US-Amerikaner in Szene zu setzen (vgl. EVERSON 1978, 88-89).

<sup>17</sup> Vgl. GIANNETTI/EYMAN 2002.

<sup>18</sup> Vgl. u.a. EVERSON 1978, 79.

*a Nation* zum Meilenstein der Filmgeschichte gemacht haben. Neben den erwähnten sind da vor allem die Kriegsszenen zu nennen, die mit großem Aufwand und erstaunlicher Realitätsnähe nach dem Studium des Photomaterials von Matthew Brady realisiert wurden.<sup>19</sup> Die Tragik des Krieges wird auch durch einzelne, effektiv eingebrachte *still-shots* unterstrichen, wie die Aufnahme eines einzelnen toten Soldaten in einer schlafähnlichen Position, die mit „War’s Peace“ betitelt wird, oder mit dem bahnbrechenden Hin-und-Her-Blenden zwischen einer Familie, die sich hinter einem Hügel versteckt, nachdem ihr Haus zerstört worden ist und der Armee General Shermans, die im Tal Richtung Meer zieht (und für das Unglück wahrscheinlich verantwortlich ist).<sup>20</sup>

## 2.2 Der zweite Teil: Die *Reconstruction*-Zeit

Während der erste Teil stark dokumentarisch aufgebaut ist, hat der zweite deutlicher die Form eines Spielfilms, in dem die Figuren und ihre Geschichte im Mittelpunkt stehen. Auch dieser Teil beschreibt allerdings eine historische Episode: Die Wiederaufbauzeit nach dem für den Süden verlorenen Krieg und nach dem Ende der Sklaverei; eine Zeit, die in den Köpfen der *Old South*-Traditionalisten in fast genauso schlimmer Erinnerung steht wie der verlorene Krieg.<sup>21</sup>

Die Handlung spielt sich ab in Piedmont, das exemplarisch den ganzen Süden repräsentiert. Die Region ist vom Krieg wirtschaftlich und moralisch schwer getroffen und politisch herrscht Chaos. Aus dem Norden strömen Opportunisten herbei, Industrielle („carpetbaggers“) und politische Extremisten („scalawags“), die die Situation und auch die neuerdings befreiten Schwarzen auszunutzen versuchen. Vom Kongreß, der in dieser Zeit in Washington die Oberhand gewinnt, wird dieser Zustand bewilligt, denn die Südstaaten sollen für die Sezession bestraft werden. Außerdem sollen gezielt gleichheitsfördernde Maßnahmen implementiert werden. Dazu schickt Stoneman eigens seinen Protegé, den Mulatten Silas Lynch (George Siegmann mit gefärbtem Gesicht) nach Piedmont. Dieser setzt eine schwarze Miliz ein, organisiert Arbeitsverweigerungen bei den Schwarzen und bereitet die Wahlen vor. In einer Reihe von Episoden wird das Entsetzen der traditionellen Oberschicht gegenüber der neuen Situation gezeigt, in der sie plötzlich die Schwarzen als gleichberechtigt ansehen müssen.

---

<sup>19</sup> Man darf auch nicht vergessen, daß *The Birth of a Nation* erst ca. 50 Jahre nach Beendigung des Bürgerkrieges gedreht wurde.

<sup>20</sup> Zu diesen Szenen vgl. auch Kapitel 3 und Abschnitt 4.1.

<sup>21</sup> Derartige Traditionalisten waren auch die Hauptbeteiligte an der Entstehung des Films bzw. seiner Geschichte, Dixon und Griffith, dessen Vater als gebrochener Mann aus dem Krieg zurückkam „only to suffer the disgrace of Reconstruction“ (LAVENDER 2001).

Stoneman folgt mit seinen Kindern Lynch, um vor Ort die Arbeiten voranzutreiben. So kann in dieser schweren Zeit wenigstens die sentimentale Geschichte zwischen den Camerons (Ben und Margaret) und den Stonemans (Phil und Elsie), trotz vieler Schwierigkeiten und innerer Konflikte, wiedererwachen. Doch die Lage wird immer ernster: Bei der Wahl wird ein mehrheitlich schwarzes Parlament (101 Abgeordnete gegen 23) und Silas Lynch zum „Lieutenant Governor“ gewählt.

Die Weißen werden zunehmend hilfloser gegen die politische, militärische und juristische Willkür der Schwarzen. Als er einmal spielende Kinder beobachtet, die mit einem weißen Laken verkleidet eine Gruppe schwarzer Spielkameraden erschrecken, kommt Ben Cameron der entscheidende Einfall:

„The result. The Ku Klux Klan, the organisation that saved the South from the anarchy of black rule, but not without the shedding of more blood than at Gettysburg.“

Er organisiert also diese geheime, wachende Organisation, die zuerst die Schwarzen nur durch Erschrecken (mittels nächtlicher Besuche) zur Ordnung bringen will, ehe von Seiten der Miliz zum ersten Mal Gewalt gegen ein Klanmitglied angewandt wird. Das „invisible empire“ kostet Ben zwar vorübergehend seine Beziehung zu Elsie, wird aber von der weißen Bevölkerung als Rettung angesehen, und die weißen Frauen nähen unermüdlich weiße Ritterkostüme.

Eines Tages geht die junge Flora im Wald Wasser holen. Der frühere Sklave Gus (Walter Long mit gefärbtem Gesicht), nun Offizier der schwarzen Miliz, folgt ihr und nähert sich ihr dann am Brunnen: Er würde gerne heiraten, bekundet er. Sie flieht und es beginnt nun eine der berühmtesten Jagdsequenzen der Filmgeschichte. Ihr Bruder Ben hat nämlich in der Zwischenzeit die ungewöhnlich lange Abwesenheit seiner Schwester registriert und rennt ihr nun ebenfalls nach, so daß die Kameraeinstellung im lichtdurchfluteten Wald ständig zwischen den drei Figuren hin und her wechselt. Schließlich kommt Flora zu einem Felsvorsprung, klettert bis zum äußersten Punkt hinauf und droht Gus, der ihr unablässig folgt, daß sie springen würde, wenn er noch näher käme. Sie verliert dann auch die Balance und fällt, wobei nicht klar wird, ob es sich am Ende um Selbstmord oder um einen Unfall handelt.<sup>22</sup> Ben kommt nur rechtzeitig, um sie in seinen Armen sterben zu lassen.

Dieser erneute Schlag für die Camerons muß gerächt werden: Ben versammelt die Klansleute um Gus zu suchen und ihm einen „fair trial“ (!) zu machen. An dessen Ende

---

<sup>22</sup> Für die meisten Autoren ist es eindeutig Selbstmord (vgl. u.a. EVERSON 1987, 85; WILLIAMS 1980, 69), auch weil es damit der Vorlage von Dixon in *The Clansman* entsprechen würde.

wird er für schuldig befunden, kastriert (die Szene wurde nach den ersten Aufführungen herausgeschnitten) und gelyncht. Sein Körper wird dann vor das Haus des Silas Lynch gelegt.

Auf diese Provokation antwortet der farbige Gouverneur mit einem Vergeltungszug gegen die Klanmitglieder und deren Unterstützer, dem auch der Rest der Cameron-Familie zum Opfer fällt: Sie werden, allen voran der alte Dr. Cameron, verhaftet und vor ihren Sklaven angekettet. Diese sind aber „faithful souls“, gute Schwarze nach der alten Manier, loyal zu ihren Eignern, so daß gerade sie sie befreien. Die Cameron-Familie flüchtet, verfolgt von der schwarzen Miliz, in ihr ehemaliges Landhaus, das sie nun von zwei Union-Veteranen besetzt wiederfindet. Doch es gibt keine Probleme, im Gegenteil:

„The former enemies of North and South are united again in common defence of their Aryan birthright.“

Die Zeit ist reif für den finalen Showdown: Die Camerons werden in dem winzigen Landhaus belagert, Elsie wird derweil von Silas Lynch, der sie schon immer begehrt hat und nun seine Machtposition ausnutzen will, bedrängt. Er beschließt sogar, sie an Ort und Stelle gegen ihren Willen zu heiraten. Die Situation scheint insgesamt aussichtslos, doch Rettung naht: Die Klanmitglieder aller umliegenden Ortschaften versammeln sich zu einem riesigen Zug weißgekleideter Ritter, der nach Piedmont strömt, mit der schwarzen Miliz kurzen Prozeß macht und in letzter Sekunde Elsie aus den Krallen des Gouverneurs reißt. Doch sie müssen weiter: In allerletzter Sekunde, das Haus wurde schon gestürmt, werden die Union-Veteranen und die Camerons aus ihrer mißlichen Lage von den heranstürmenden KKK-Helden befreit.

Durch diesen Schlag wird zumindest partiell die verloren geglaubte Ordnung in den Südstaaten wiederhergestellt: Die nächste Wahl findet unter der Aufsicht von bewaffneten Klanmitgliedern statt, so daß den Schwarzen faktisch das Wahlrecht wieder entzogen wird. Auch sentimental gibt es ein Happy-End: Beide Paare, Ben und Elsie sowie Phil und Margaret, vereinen sich in ein „double honeymoon“ – eine symbolische Wiedervereinigung von Nord und Süd.

Ein recht seltsamer, allegorischer Epilog beendet den Film: In einem grauenhaften Bild von leidenden Menschen und gestapelten Leichen erscheint eine christusähnliche Figur, vertreibt sie und verwandelt das Bild in einen himmlische Vision, wodurch die Ankunft des Friedensreiches symbolisiert werden soll.



Bereits diese kurze Inhaltsangabe macht deutlich, daß besonders dieser zweite Teil des Filmes kontrovers ist. Neben den einzelnen inhaltlichen Problembereichen<sup>23</sup> ist es vor allem seine Konzeption, die für grundlegende Schwierigkeiten sorgt: Griffith verläßt die um Exaktheit bemühte historische Erzählweise des ersten Teils, möchte aber weiterhin ein, zudem brisantes, geschichtliches Thema präsentieren. Die Ungenauigkeiten, die Willkür gaben von Anfang an Anlaß für (berechtigte) Vorwürfe der Geschichtverfälschung und der tendenziösen Propaganda. Auch hat der zweite Teil damit zu kämpfen, daß er recht eng am extrem rassistischen Original von Thomas Dixon bleibt.<sup>24</sup>

### 3. Dreh- und erzähltechnische Neuerungen

Bevor die Inhalte von *The Birth of a Nation* eingehender untersucht werden, soll kurz auf die relevantesten filmtechnischen Neuerungen hingewiesen werden, die für einen großen Teil seines Ruhmes verantwortlich sind.

Es ist heutzutage schwer, sich ein Bild von der Wirkung zu machen, die der Streifen bei seinem Erscheinen 1915 auf die Zeitgenossen gehabt haben muß:

„It was as if an audience familiar only with comic strips had suddenly been introduced to the works of Tolstoy, and in a way that they could understand.“<sup>25</sup>

Dieses Gefühl der ersten Tage kann nur mit sehr viel geschichtlichem Einfühlungsvermögen ansatzweise nachempfunden werden, auch weil die Neuerungen des Films, in bester amerikanisch-kapitalistischer Manier, sofort von den Konkurrenten übernommen und perfektioniert wurden, so daß bereits 10-15 Jahre später *The Birth of a Nation* inhaltlich und technisch veraltet wirkte,<sup>26</sup> ehe er dann sowieso vom Tonfilm endgültig ‚in die Mottenkiste‘ verbannt wurde. Es ist aber erstaunlich zu sehen, wie viele der Standardtechniken, die heute in den Hollywood-Filmen tagtäglich angewandt werden, zum ersten Mal publikumswirksam in diesem Film auftauchen.

Bereits seine Grundkonzeption machte Schule: Die epische Aufbereitung von geschichtlichen Themen (hier der Sezessionskrieg und die Wiederaufbauzeit) gehörte fortan zum Standardrepertoire amerikanischer Filmproduktion, von den unzähligen Viet-

<sup>23</sup> Vgl. dazu die Abschnitte 4.2 und 4.3.

<sup>24</sup> Vgl. u.a. EVERSON 1978, 81.

<sup>25</sup> Ebd., 82.

<sup>26</sup> Vgl. z.B. BROWNLOW 1997, 108. In den modernen *Roaring Twenties* wirkten die epischen, melodramatischen Inhalte von *The Birth of a Nation* besonders angestaubt. Dies gilt auch für einzelne Kategorien, wie z.B. das propagierte Frauenbild (vgl. URICCHIO 1998, 64).

nam-Filmen über *Dances with Wolves* (1990) bis hin zu *Pearl Harbor* (2001). Wie in diesen, so ist auch in *The Birth of a Nation* eine Liebes- oder Familiengeschichte in die übergeordnete historische Erzählung eingebettet, so daß der Streifen nicht zum langweiligen Dokumentarfilm ‚verkommt‘, sondern als Spielfilm seine ganze suggestive Kraft behält, die wiederum die historischen Inhalte umso effektiver transportiert.<sup>27</sup>

*The Birth of a Nation* markiert darüber hinaus den Beginn des amerikanischen Langspielfilms.<sup>28</sup> Schon davor gab es insbesondere in Italien die Produktion aufwendiger Epen, z.B. *Quo Vadis* (1911) oder *Cabiria* (1914), die Griffith maßgeblich beeinflussten, doch die amerikanischen Filmindustrie blieb mehrheitlich bei kurzen, billigen Produktionen von 10-20 Minuten Länge. Um seinen Zuschauer die Vision eines Streifens von über drei Stunden Länge zu ermöglichen, mußte Griffith daher zuallererst die Erzähltechnik revolutionieren. So ist der Film nach einem durchdachten Schema aufgebaut: Es erfolgt erst die Positionierung in Raum und Zeit und die Vorstellung der Charaktere, dann steigern sich die Ereignisse zu einem ersten Klimax. Eine zweite, stärkere Klimax wird aufgebaut, mit dem Einschub einiger witziger Szenen, bei denen der Zuschauer etwas Spannung abladen kann, um so für den Rest der Klimax empfängsbereit zu sein.<sup>29</sup> Durch diese Struktur konnte sich der Zuschauer weder in der komplexen Handlung verirren, noch kamen ihm die drei Stunden Zuschauen lang vor, wie der enorme Zuspruch beweist. Diese Wirkung wurde von Griffith noch durch den Aufbau der einzelnen Sequenzen verstärkt, der dem Film ein völlig neues Tempo gab. Besonders der Gebrauch von parallelen Handlungen, zwischen denen hin und her geschnitten wird, ist hier zu erwähnen. In der Jagdszene auf Flora im Wald und im doppelten finalen *ride of rescue* der KKK-Ritter wird in einem Crescendo immer häufiger zwischen den Opfern und ihren potentiellen Rettern geschnitten, so daß der Zuschauer zu einer großen Anteilnahme gebracht wird.<sup>30</sup>

Eine weitere große Stärke des Films ist seine Kameratechnik. Die sehr mobile Kameraführung stellt insbesondere bei den Jagd- und Kriegsszenen den Zuschauer inmitten der Handlung, was heute selbstverständlich ist, damals aber stark umstritten, da nach Ansicht mancher Regisseure das Publikum strikt vom Spiel zu trennen war, das wie auf

<sup>27</sup> Vgl. EDGERTON 1998, 60; DIRKS 2002a.

<sup>28</sup> Vgl. MEDIAMANUAL 2002a.

<sup>29</sup> Vgl. EVERSON 1978, 89.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., 87-88; PEARSON 1998, 41; DIRKS 2002a. Die Rettung in letzter Sekunde durch ein Kavallerie-Regiment wurde zu einer der meistkopierten Szenen überhaupt. Sie ist seitdem in unzähligen Western zu finden. Auch eine der ersten Saloon-Prügelszenen findet sich in *The Birth of a Nation*, als Gus in der *ginmill* von den Klanmitgliedern aufgespürt wird.

einer Bühne statisch ablaufen sollte, in bester Theatertradition. Bei Griffith ist dagegen der Zuschauer nicht nur immer mittendrin, er, oder besser gesagt sein Kameramann Billy Bitzer, offenbart ein bis dahin nie gesehenes Repertoire an Kameraeinstellungen: Weitwinkelaufnahmen werden mit *close-ups* alterniert, die die Gemütslage der Protagonisten verdeutlichen sollen; bei den berühmten *iris-shots* restringiert die Kamera das Bild auf ein Objekt, ehe sie sich dann öffnet und die Umgebung zeigt.<sup>31</sup> Institutionalisiert wurde auch der Gebrauch der Standbilder, wie bei den Darstellungen der Toten in den Schützengräben, und es finden sich erste Beispiele von Nachtphotographie und von Farbsequenzen als zusätzlichem Effekt.<sup>32</sup>

Ein paar Bemerkungen verdient schließlich die Musik, die *The Birth of a Nation* endgültig zum Erlebnis machte. So wird die Premiere folgendermaßen beschrieben:

„The big curtain rose slowly to disclose the title full and clear upon the picture screen, while at the same moment [conductor] Breil's baton rose, held for an instant, and then swept down, releasing the full impact of the orchestra in a mighty fanfare that was all but out-roared by the massive blast of the organ in an overwhelming burst of earth-shaking sound that shocked the audience first into a stunned silence and then roused them to a pitch of enthusiasm such as I had never seen or heard before.“<sup>33</sup>

Griffith hatte vom Komponisten und Dirigenten Joseph Carl Breil eine eigene Partitur für den Film anfertigen lassen, die für ein vollwertiges, 40 Mitglieder starkes Orchester geschrieben war. Sie wurde zusammen mit dem Film verliehen, was sehr geschickt war und ab dem Zeitpunkt Standard wurde. Die Partitur ist eine Zusammenstellung von traditionellen Motiven mit eigenen Kompositionen Breils und gilt von ihrer Qualität her heute noch als Höhepunkt der Filmmusik.<sup>34</sup>

## 4. Zentrale Themen des Films

### 4.1 Der Krieg als schlimmstes Übel

Das Thema Krieg hatte Griffith schon von Anfang seiner Karriere an beschäftigt. Während seiner Biograph-Zeit drehte er jedes Jahr mindestens einen Streifen über den

---

<sup>31</sup> Berühmt ist in diesem Zusammenhang die schon erwähnte Szene der Familie auf einem Hügel. Der Zuschauer weiß nicht so recht, was sie da tut und woher ihre Verzweiflung kommt, ehe sich dann der Fokus öffnet und man unten im Tal eine brennende Farm und die Armee General Shermans sieht, die Richtung Meer zieht.

<sup>32</sup> Vgl. EVERSON 1987, 88-89; DIRKS 2002a. Fortschrittlich war der Film auch in der Blendentechnik, durch den raffinierten Gebrauch von Über- und Abblenden (vgl. ebd.; PEARSON 1998, 41).

<sup>33</sup> Die Erinnerung ist von Karl Brown, einem der Kameraleute D.W. Griffiths. Das Zitat ist entnommen aus MACINTYRE 2000.

<sup>34</sup> Vgl. MARKS 1998, 173-177.

amerikanischen Bürgerkrieg und diese Produktionen sind fast alle als kleine Meisterwerke zu betrachten.<sup>35</sup> Seine Grundeinstellung war die eines Pazifisten, doch sie scheint eher aus der verletzten Seele eines Südstaatlers zu entstammen, der die Niederlage und die Zerstörung des *Old South* vor Augen hat, als aus einer tiefen philosophischen oder religiösen Überzeugung.<sup>36</sup> So kommt es zum einen vor, daß die Gewalt des Ku-Klux-Klan problemlos akzeptiert, ja sogar als notwendig erachtet wird, und zum anderen gibt es in mehreren seiner Filme krasse Widersprüche zwischen bekundeten pazifistischen Idealen und der Glorifizierung des Ehrenkodex und anderer militärischer Leitbilder.<sup>37</sup>

*The Birth of a Nation* möchte ebenfalls ein Anti-Kriegs-Film sein und die zerstörende Gewalt militärischer Konflikte am Beispiel des amerikanischen Sezessionskrieges verdeutlichen. Dies wird gleich zu Anfang als vorrangiges Ziel in einer Art Vorwort bekundet:

„If in this work we have conveyed to the mind the ravages of war to the end that war may be held in abhorrence, this effort will not have been in vain.“

Abgeschlossen wird der Film von der schon erwähnten allegorischen Vision, in der eine christusähnliche Figur das Reich des Friedens begründet. Doch mehr als dieses ziemlich obskure Bild ist, wie Simmon beteuert,<sup>38</sup> der Pazifismus in den feinfühlig entworfenen und gespielten Szenen des ersten Teils zu finden, die beim Zuschauer, heute noch, eine beachtliche Wirkung entfalten.

Da ist zum einen der Gegensatz zwischen den aufwendig inszenierten, dynamischen, ja geradezu chaotischen Kriegsszenen und ihrem Ende, dem Standbild zweier Leichen in einem Schützengraben mit dem Zwischentitel „War’s Peace“. Äußerst sorgfältig aufgebaut und mit raffiniertem Einsatz der Gestik ist auch die Geschichte der zwei „chums“, der Jüngsten beider Familien. Man sieht sie während des Besuchs der Stonemans in Piedmont immer zusammen, entweder sich neckend oder in bester Eintracht umarmt, und sie versprechen sich beim Abschied, sich bald wiederzutreffen. Und in der Tat, sie treffen sich wieder, und zwar auf dem Schlachtfeld, rechtzeitig um, ebenfalls umarmt, zusammen zu sterben. An solchen Szenen, wie auch an der Heimkehr des Ben Cameron oder an der vertriebenen Familie auf dem Hügel, zeigt sich Griffith von

<sup>35</sup> Vgl. SIMMON 1993, 116. Einige von ihnen sollen gerade in puncto schauspielerischer Leistung *The Birth of a Nation* überlegen sein (vgl. ebd., 116-125).

<sup>36</sup> So war der amerikanische Bürgerkrieg für Griffith schlichtweg unnötig, denn die Gesellschaft der Südstaaten war für ihn alles andere als reformbedürftig, wie im nächsten Abschnitt deutlich werden wird (vgl. auch ebd., 113-114).

<sup>37</sup> So z.B. in *Hearts of the World* (1918) und (aus anderem Grunde) in *Man’s Genesis* (1912). Vgl. dazu ebd., 114.

<sup>38</sup> Vgl. ebd..

der besten Seite, in seiner Fähigkeit, die Geschichte zu ‚humanisieren‘, sie also an menschlichen Beispielen zu verdeutlichen, was für ihre Vermittlung von entscheidender Wichtigkeit ist.<sup>39</sup>

Die Wirkung dieser Szenen dürfte noch davon verstärkt worden sein, daß in der Zeit der Erscheinung des Filmes der Erste Weltkrieg in vollem Gange war. So wurde das Publikum beim Zuschauen an die damals gegenwärtige Realität erinnert, wobei vor allem Griffiths aufwendige Inszenierungen der Materialschlachten und der Schützengräben einen extrem aktuellen Bezug gehabt haben dürften.<sup>40</sup>

## 4.2 Die Idealisierung des *Old South*

Mit *The Birth of a Nation* trug Griffith dazu bei, ein zweites Filmgenre neben den Civil War-Filmen endgültig zu etablieren: Den „Southern“, also die Inszenierung von Liebes- oder Familiendramen in der traditionellen Südstaatengesellschaft der Zeit vor dem Bürgerkrieg. Einige Beispiele hatte es schon gegeben, wie *At the Old Cross Roads* (1914) von Frank Dear, und Griffith selbst vermischte in den meisten seiner Bürgerkriegsfilmen bei Biograph viele Southern-Elemente.<sup>41</sup> Seinen Höhepunkt erreichte dieses Genre sicherlich mit David Selznicks *Gone with the Wind* (1939).<sup>42</sup>

In all diesen Streifen sind viele der Details enthalten, die auch *The Birth of a Nation* den speziellen Southern-Charakter verleihen und diesen Film besonders für Kulturhistoriker interessant machen. Griffith beschreibt hier die Zeit vor dem Krieg als Idealzustand und offenbart somit das gesamte Welt- und Gesellschaftsbild der Südstaaten-Oberschicht. Dieses Bild wird zwar gezielt künstlich kreiert, wie man sehen wird, doch andererseits auch bereitwillig angenommen, wie der Erfolg der „Southern“ beweist.

Wie sieht dieses Weltbild aus? Es beruht auf den Grundpfeilern Rassentrennung, Familienzusammenhalt, harte Arbeit und ‚Anstand‘. Sehr präzise wird es in den ersten Szenen des Filmes dargestellt, während des Besuchs der Stonemans in Piedmont. In den Süden „life runs in a quaintly way that is no more“. Alles ist ruhig; die weiße Oberschicht und die schwarzen Sklaven nehmen jeweils ihre Rollen in der Gesellschaft ein und sind glücklich dabei. Diese feudale Unterteilung wird symbolisiert an der Gegen-

---

<sup>39</sup> Vgl. ebd., 113-114; EVERSON 1978, 79. Auf diese Weise wurde die Zerstörungskraft des Krieges nicht nur dokumentarisch dargestellt, sondern an menschlichen Schicksalen konkretisiert. Vgl. auch WILLIAMS 1980, 69-71.

<sup>40</sup> Vgl. SIMMON 1993, 112-113.

<sup>41</sup> So z.B. in *The Honor of His Family* (1910) und *The House with Closed Shutters* (1910). Vgl. ebd., 114-122.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., 120; PINES 1998, 455-456.

überstellung zweier Szenen: In der ersten fährt eine primitive Karre vollgepackt mit lachenden, lauten Schwarzen vorbei. Direkt danach sieht man die fein gekleidete Margaret Cameron mit Sonnenschirm, der einer ihrer Brüder kavalierhaft beim Aussteigen aus einer schönen Kutsche hilft.<sup>43</sup>

Im Haushalt der Camerons sind zwei Sklaven als Hausdiener beschäftigt („The Faithful Souls“). Diese sind ausgesprochen positive Figuren im Film, stets gut gelaunt (außer bei der Überbringung der Nachricht der Kapitulation Lees, bei der sie mitweinen) und loyal bis zum Äußersten zu ihren Eignern, so daß sie im zweiten Teil des Films sogar die Folter über sich ergehen lassen um nicht an den Wahlen teilzunehmen, die ihre eigentlichen Befreier für die organisiert haben. In diesem Kontext paßt auch der schon angesprochene Spaziergang über die Plantage, bei dem beste Eintracht zwischen Eignern und Arbeitern signalisiert wird.<sup>44</sup> Es gibt also in dieser Gesellschaft, das ist die Botschaft, keine Rassenkonflikte, solange jeder an seinem Platz bleibt und eine Durchmischung verhindert wird. Der Bürgerkrieg war unter diesem Gesichtspunkt ein willkürlicher Gewaltakt des Nordens.<sup>45</sup>

Weitere Kennzeichen der Gesellschaft des *Old South* sind harte Arbeit, symbolisiert im Film z.B. an Ben Cameron, der kurz nach seiner Heimkehr buchstäblich die Ärmel hochkrepelt und sein zerstörtes Zuhause zu reparieren beginnt, Ehrgefühl und bestimmte Verhaltenskodizes.<sup>46</sup> Die Mädchen, vor allem Margaret Cameron, sind „trained in manners of the old school“ und erfüllen stets ihr „woman’s part“. Die Männer, wie Dr. Cameron, aber auch sein Ältester Ben, sind aristokratische Figuren, nach der Mode des 19. Jahrhunderts gekleidet. Ihr stets um Stil bemühtes Gehabe wird im zweiten Teil effektiv dem der unzivilisierten, schmutzigen und lauten Schwarzen gegenübergestellt, die sie nun als gleichwertig betrachten müssen.

Die größte Stärke, der wichtigste Merkmal der traditionellen Südstaaten-Gesellschaft ist das Familienleben. Die Familie ist in der Vorstellung Griffiths im wahrsten Sinne die Keimzelle der Gesellschaft: Alle Verhaltensweisen, die sich im familiären Zusammenleben bewähren, wie Respekt, Unterordnung, Ehrlichkeit, sind auch gut für die gesamte Gesellschaft. Andererseits können die in diesem Umfeld begangenen Sünden fatale Fol-

---

<sup>43</sup> Vgl. CARTER 1998, 12.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., 13-14.

<sup>45</sup> Zu diesem Thema, v.a. zur Darstellung der Schwarzen, siehe auch den nächsten Abschnitt. Vgl. zudem CARTER 1998, 14-15.

<sup>46</sup> Zum Ehrgefühl als Thema der „Southern“ siehe v.a. die Biograph-Filme Griffiths *The Honor of his Family* (1910) und *The House with Closed Shutters* (1910). Das Thema Ehre soll für Griffith auch in seinem Privatleben eine große Rolle gespielt haben (vgl. SIMMON 1993, 117).

gen für die Nation insgesamt haben. So erfahren wir, daß die private Schwäche Austin Stonemans für seine farbige Haushälterin „the great leader’s weakness that is to blight a nation“ ist. Die verfehlte Politik des Kongresses hat also seine Wurzeln im problembehafteten Familienleben.<sup>47</sup>

Überhaupt werden die beiden Familien in *The Birth of a Nation* sehr effektiv gegenübergestellt: Die Camerons sind stets zusammen im Bild, zwei fürsorgende Eltern umringt von ihren hübschen Kindern. Immer herrscht Eintracht und die unzähligen harten Momente werden im Film gemeinsam durchgestanden. Dagegen gibt es keine einzige Einstellung in *The Birth of a Nation* der versammelten Stoneman-Familie. Ihre Mitglieder sind teilweise durch große Entfernungen getrennt (zu Besuch in Piedmont, im Krieg). Von der Mutter ist nie die Rede, ihr Platz im Haus und im Bett wurde illegitimerweise von der farbigen Haushälterin eingenommen.<sup>48</sup>

Dieses Bild fügt sich in die damals in Teilen der amerikanischen Kultur gängige Vorstellung des kalten Nordens als ‚Kopf‘ und des warmen Südens als ‚Herz‘ der Vereinigten Staaten. Der rationalistische, auf Kommerz bedachte und daher oft auch heuchlerische Norden wird im Film eben von diesem Thaddeus Stevens, dessen Name bezeichnenderweise in *Stoneman* umgewandelt wurde, repräsentiert. Er strahlt mit seiner gesamten Figur Kälte und Härte aus: Sein strenger Gesichtsausdruck, seine dunkle Kleidung, sein Klumpfuß, der ihn zu einem unharmonischen, roboterähnlichen Gang zwingt. Dagegen sind die Bilder des Südens, sofern es die schwarz-weiß-Einstellungen zulassen, warm, lichtdurchflutet. Die Menschen sind in guten wie in schlechten Momenten gefühlsecht, herzlich.<sup>49</sup>

*The Birth of a Nation* vermittelt also jene „Plantation Illusion“<sup>50</sup>, die schon in den Dixon-Romanen, aber auch in unzähligen anderen literarischen Werken und Bühnenstücken der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts zu finden ist.<sup>51</sup> Diese wird dann in den Southern-Filmen ein erneutes Aufkommen erfahren. Sie entwirft ein paradiesisches Bild einer aristokratischen, feudalen Gesellschaft, mit wohlhabenden, gutmütigen Eignern auf der einen, und loyalen, glücklichen Sklaven auf der

<sup>47</sup> Vgl. SIMMON 1993, 130. Eine ähnliche Vorstellung hatte im Übrigen Harriet Beecher Stowe, die in ihrem *Uncle Tom’s Cabin* den brutalen Sklavenhalter Simon Legree aus einer ebenso zerrütteten Familie kommen läßt, in der die Rolle der Frau von seiner farbigen Sklavin Cassy ausgefüllt wird (vgl. ebd.).

<sup>48</sup> Vgl. ebd..

<sup>49</sup> Vgl. CARTER 1998, 13.

<sup>50</sup> Ebd., 12.

<sup>51</sup> Laut Dixon wurde der Süden von einer „aristocracy, founded on brains culture, and blood“ regiert (CARTER 1998, 12). Frühe Beispiele der „Plantation Illusion“ finden sich in John Pendleton Kennedys *Swallow Barn* (1832) und William A. Caruthers *The Cavaliers of Virginia* (1834-5). Verbreitet wurde sie maßgeblich durch die Lieder Stephen Fosters (vgl. ebd.).

anderen Seite. Die „Plantation Illusion“ hat natürlich mit der Realität wenig zu tun gehabt, diese medialen Darstellungen setzten sie aber oftmals als Realität in den Köpfen der amerikanischen Bevölkerung der Zeit ein.<sup>52</sup>

### 4.3 Die politische und sexuelle Bedrohung durch die Schwarzen

Die rassistischen Inhalte sind in *The Birth of a Nation* keineswegs im Verborgenen zu finden, sie nehmen vielmehr eine zentrale Stellung ein. Der Film ist, das können selbst die Apologeten Griffiths nicht abstreiten, zugleich „a major stride for cinema and a sacrifice of black humanity to the cause of racism.“<sup>53</sup> Zwar gelingt es Griffith, den geradezu rabiatischen Rassismus von *The Clansman* zu entschärfen,<sup>54</sup> doch bleibt *The Birth of a Nation* gerade wegen seines großen Erfolgs das vielleicht bedeutendste Anti-Schwarze-Propagandawerk aller Zeiten.<sup>55</sup>

Das in Abschnitt 4.2 beschriebene Grundpfeiler der Rassentrennung begründet sich in der Ansicht Dixons und Griffiths, die überdies in großen Teilen der Südstaatenober-schicht vorgeherrscht haben muß, in den besonderen Spezifika der Rassen. Demnach ist die weiße Rasse, hier speziell die „Aryan Race“<sup>56</sup> zum regieren bestimmt. So beteuerte Dixon in einer Rede anlässlich der Premiere der Bühnenaufführung von *The Clansman*:

„I believe that Almighty God anointed the white men of the south by their suffering during that time...to demonstrate to the world that the white man must and shall be supreme.“<sup>57</sup>

Die Schwarzen haben ihr naturgemäß untergeordnet zu sein. Bezüglich ihrer Bewertung gehen die Ansichten der beiden Autoren auseinander. Dixon betrachtet sie als Wilde, fast schon als Tiere.<sup>58</sup> In der Handlung von *The Clansman* spiegelt sich diese Grundansicht, die sich in der Angst vor der Bedrohung der politischen und sexuellen

<sup>52</sup> Vgl. ebd.. Zum Problem der Manipulation durch das Kino vgl. Kapitel 5. Ein weiteres Merkmal der idealisierten Southern-Gesellschaft, der ausführlich untersucht werden müßte, ist die Positionierung der eigenen Wurzeln in „Old Scotland“ (vgl. dazu DYER 1996, 174-175).

<sup>53</sup> CRIPPS 1977, 40.

<sup>54</sup> Die Auffassung, Griffith hätte sich bewußt um eine schwarzenfreundlichere Darstellung bemüht, sämtliche rassistischen Grundansichten seien ihm fremd und auf Dixon zurückzuführen (vgl. EVERSON 1978, 85), erweist sich bei näherer Betrachtung allerdings als problematisch (vgl. SIMMON 1993, 126-128).

<sup>55</sup> Vgl. NAGL 2002.

<sup>56</sup> Aus dem Vorwort von *The Clansman* (zitiert aus CARTER 1998, 10). Was mit „Aryan“ gemeint ist und welche Mythen des amerikanischen Südens hier zum tragen kommen, müßte ebenfalls in einem gesonderten Rahmen ausführlich untersucht werden. Vgl. dazu DYER 1996.

<sup>57</sup> Zitiert aus CRIPPS 1977, 44.

<sup>58</sup> Vgl. die Auszüge aus *The Clansman* in CARTER 1998, so z.B. die Beschreibung des Mulatten Silas Lynch: „...had evidently inherited the full physical characteristics of the Aryan race, while his dark yellowish eyes beneath his heavy brows glowed with the brightness of the African jungle“ (ebd., 11). Oder auch die Darstellung zweier Schwarze, die Stoneman in das Repräsentantenhaus hineintragen: „No sculptor ever dreamed a more sinister emblem of the corruption of a race of empire-builders than this group. Its black figures, wrapped in the night of four thousands years of barbarism, squatted there the ‚equal‘ of their master, grinning at his forms of Justice, the evolution of forty centuries of Aryan genius“ (ebd.).



Ordnung durch die befreiten Schwarzen konkretisiert, in vollem Maße wieder.<sup>59</sup> Griffith übernimmt die Handlung für seinen Film, obwohl er allgemein eine etwas mildere Einstellung vertritt. Für ihn sind die Schwarzen nicht von vornherein schlecht. Sie sind bloß „children“<sup>60</sup>, also gutmütige, aber unmündige Wesen. Es kommt hier deutlich der paternalistische *Old South*-Charakter zum Vorschein, der unweigerlich eine Unterordnung und somit eine zweigeteilte Gesellschaft vorsieht.<sup>61</sup>

Trotzdem bildet auch in *The Birth of a Nation* die Vorstellung von den unzivilisierten Wilden aus dem Urwald, die mit ihrer noch unverbrauchten Kraft die Ordnung der abendländischen Welt gefährden, die Grundlage der Schwarzendarstellung.<sup>62</sup> Es kommen hier vor allem zwei ureigene amerikanische Ängste zum Vorschein: Die Bedrohung der weißen politischen Ordnung durch die Anarchie der befreiten Sklaven, und die der Rassendurchmischung, begünstigt durch die immerzu lüsternen, wilden Schwarzen, deren Triebhaftigkeit bis dahin nur durch die strikte Rassenhierarchie in Zaum gehalten wurde.

Im Film wird also genau unterschieden zwischen den „Faithful Souls“, also den Schwarzen, die an ihrem angewiesenen Platz bleiben, und den befreiten. Ohne die führende Hand der Weißen sind die Schwarzen faul (sie streiken und mißbrauchen die Hilfslieferungen aus dem Norden für ihren Unterhalt), dreckig und laut. Es wird ein deutlicher Gegensatz zwischen der friedlichen, geordneten Welt des ersten Teils und dem immerwährenden Chaos des zweiten geschaffen. Berühmt ist in diesem Zusammenhang die Rekonstruktion der ersten Sitzung des Parlaments South Carolinas 1871. Nach den erfolgreichen (allerdings manipulierten) Wahlen, sitzt nun eine schwarze Mehrheit im Parlament. Die Abgeordneten sitzen teilweise ohne Schuhe, die Füße auf den Tischen, essen, trinken Whisky und werfen den weißen Damen in der Besuchergalerie lüsterne Blicke zu. Die verbliebenen Weißen, die gewohnt aristokratischen Figuren, müssen hilflos zusehen, wie ihre Kultur zerstört wird. Gesetze werden verabschiedet, die die Gleichberechtigung sanktionieren, ohne daß die Weißen das verhindern

---

<sup>59</sup> Daher würden nach Dixons Meinung die Schwarzen, ohne die bremsenden Zügel der Sklaverei, unweigerlich wieder in ihre natürliche Bestialität zurückfallen, was aber der Norden nicht zu verstehen vermochte (vgl. SIMMON 1993, 126).

<sup>60</sup> WILLIAMS 1980, 78.

<sup>61</sup> Cripps schlußfolgert, daß „the film was often paternalistic where the novel had been racist“ (CRIPPS 1977, 46).

<sup>62</sup> Besonders Gus' Bewegungen ähneln die einem Raubtier. Dieses Darstellung der Schwarzen als tierähnlich, und somit grundsätzlich inhuman, kann zudem als notwendige Begründung für die Befürwortung der Sklavengesellschaft gedeutet und somit als Teil der „Plantation Illusion“ verstanden werden (vgl. CARTER 1998, 15).

könnten.<sup>63</sup> Diese Gleichberechtigung, suggeriert der Film, ist also eine Katastrophe, während eine der finalen Szenen, in der bei der darauffolgenden Wahl die KKK-Mitglieder die Wahlkabinen bewaffnet ‚bewachen‘, geradezu als Happy-End fungiert.

Noch stärker als die politische Gefährdung wird in *The Birth of a Nation* die sexuelle Bedrohung durch die Schwarzen thematisiert. Hierbei vermischen sich tiefe psychologische (Männer-) Ängste mit Ansichten des wissenschaftlichen Rassismus, der gerade in jener Zeit große Verbreitung fand.<sup>64</sup> Ein wiederkehrendes Thema im Film ist die mehr oder weniger gewaltsame Umwerbung weißer Frauen durch Farbige, wie die zum Tode gejagte Flora Cameron oder die in letzter Minute gerettete Elsie Stoneman.<sup>65</sup> Dabei werden die Männer stets als bestialisch lüstern porträtiert: Bei dem „Renegade Negro“ Gus, der Flora belauert, wurde sogar durch die Verabreichung einer chemischen Substanz Schaum vor dem Mund erzeugt.<sup>66</sup> Aber auch von der anderen Seite droht Gefahr, wie die stets wollüstige Haushälterin des Austin Stoneman, die sexuelle Begierde mit Machtbegehren vermischt, beweist.

Noch schlimmer als die Schwarzen, die zwar wild, aber eigentlich „children“ sind, werden im Film die Mulatten porträtiert. Der größte Schurke im Film ist eindeutig Silas Lynch, der Stadthalter in Piedmont. Die Mulatten stellen sozusagen die Inkarnation der oben beschriebenen Gefahr dar: Die Rassendurchmischung, die Vereinigung der intellektuellen Fähigkeiten der Weißen mit der bestialischen Kraft der Schwarzen. Die politische Seite dieser Bedrohung sind die Gesetze zur „intermarriage of blacks and whites“<sup>67</sup>, der Zulassung gemischter Ehen, die in der berühmten Sitzung des South Carolina-Parlaments verabschiedet werden. Beim Zuschauer entsteht überdies der Eindruck, daß die rassenübergreifende Geschlechtlichkeit und Eheschließung zu den meistbegehrten Zielen der farbigen Bevölkerung gehört.

Eine detaillierte *Erklärung* dieser Angst und dieser Stereotypen, die bis heute in der amerikanischen Gesellschaft fest verankert sind,<sup>68</sup> würde sehr weit führen. Es lassen

---

<sup>63</sup> Vgl. CRIPPS 1977, 48; CHNM 2002. Die Szene wird im Film als „historical facsimile“ präsentiert. Vgl. dazu SIMMON 1993, 110-111.

<sup>64</sup> Hier würde sich ein außerordentlich weites Forschungsfeld eröffnen, der aufgrund seines Umfangs nur angerissen werden kann. So könnte man Vergleiche zwischen der Darstellung der sexuellen Gefahr durch die Schwarzen in *The Birth of a Nation* und anderen Southern und der durch die Juden in Filmen wie *Jud Süß* (1940) ziehen. Vgl. zu *The Birth of a Nation* DYER 1996 und CARTER 1998, 14-19. Zum wissenschaftlichen Rassismus allgemein vgl. KAUPEN-HAAS/SALLER 1999.

<sup>65</sup> In *The Clansman* wird Flora von Gus vergewaltigt (vgl. CARTER 1998, 15). Ob es in *The Birth of a Nation* in der ursprünglichen Fassung ebenfalls eine – später herausgeschnittene – Vergewaltigungsszene gegeben hat, ist bis heute nicht eindeutig geklärt (vgl. SIMMON 1993, 105-106).

<sup>66</sup> Vgl. SIMMON 1993, 106.

<sup>67</sup> DIRKS 2002c.

<sup>68</sup> Noch heute bildet der „interracial sex“ eine der Hauptsparten der amerikanischen Pornoindustrie. Beobachter wollen zudem die besonders harte Bestrafung des Mike Tyson bei dessen vermeintlichen Ver-

sich als Schlagworte die schon angeklungene Vorstellung der vitalen, wilden farbigen, die mit ihrer „bestial sexuality<sup>69</sup>“ in die zivilisierte weiße Welt hereinbrechen sowie die Problematik der ‚Verunreinigung‘ der Rassen aus der Sicht des wissenschaftlichen Rassismus nennen.<sup>70</sup> Darüber hinaus stellt insbesondere die Geburt eines Mulatten aus einer (meistens illegitimen) Beziehung eines weißen Mannes mit einer schwarzen Sklavin die schiere Fleischwerdung der begangenen Sünde dar, die besonders im protestantischen Weltbild der Südstaaten dem Weißen eine zu sühnende Bürde auflädt und ihm den Weg zum Heil versperren könnte.<sup>71</sup> Eine letzte, sehr einfache Erklärung ist die, daß eine derartige Bedrohung, im Film wie in der Realität, oftmals als Vorwand für Gewaltakte gegen Schwarze diene.<sup>72</sup>

## 5. Rezeption und gesellschaftlicher Einfluß von *The Birth of a Nation*

Wenige Filme hatten je eine derartig kontroverse Rezeption wie *The Birth of a Nation*. Die in den vorherigen Abschnitten beschriebenen Jubelstürme fanden gleichzeitig mit Boykotten und Massendemonstrationen gegen den Film statt. Heute noch, fast neunzig Jahre nach der Erstaufführung, scheint eine distanzierte Auseinandersetzung mit ihm weiterhin nicht möglich zu sein, so daß sich die wissenschaftliche Literatur ziemlich deutlich in zwei Lagern spaltet, das der Griffith-Anhänger (Williams, Everson), die im Film vor allem ein großes Kunstwerk sehen, und das seiner Kritiker (Simmon, Cripps, die Vertreter afro-amerikanischer Kulturorganisationen), die die Form vom Inhalt nicht unterscheiden wollen und in *The Birth of a Nation* eine schon zu ihrer Zeit anachronistische Produktion sehen, die zudem einen immensen gesellschaftlichen Schaden angerichtet hat.<sup>73</sup>

Die afro-amerikanischen Kulturorganisationen waren vorgewarnt, denn der Roman und das Bühnenstück zu *The Clansman* waren schon bekannt. Daher begannen die Ak-

---

gewaltigungsvorfällen (besonders im Vergleich zu den Strafmaßnahmen gegen William Kennedy Smith bei analogen Vorwürfen) von der immerwährenden Angst der amerikanischen Oberschicht vor den starken, unheimlichen schwarzen Männern beeinflusst sehen (vgl. ZUCCONI 1999).

<sup>69</sup> SIMMON 1993, 105.

<sup>70</sup> Vornehmlich in diese Richtung argumentiert Dixon in *The Clansman*.

<sup>71</sup> Vgl. CARTER 1998, 14-15.

<sup>72</sup> Vgl. ebd.; NAGL 2002.

<sup>73</sup> Auch was die Form angeht, ist der Zuspruch Griffiths nicht uneingeschränkt. So habe der schlechte Inhalt die Form oftmals beeinträchtigt und gerade was einige schauspielerische Leistungen angeht, sei *The Birth of a Nation* aufgrund seiner erzwungenen Melodramatik eher ein Rückschritt im Vergleich zu subtileren Interpretationen mancher Biograph-Filme des großen Regisseurs (vgl. SIMMON 1993, 108-112).

tionen gegen die Filmversion schon unmittelbar nach seiner Erstaufführung. Die *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) führte eine beispiellose Kampagne, zuerst in Los Angeles, dann in New York, mit Boykottaufrufen, Protestbriefen und Streikposten vor den Lichtspielhäusern. Führende Mitglieder der NAACP wie Jane Addams versuchten, durch Interviews und Rechtsverfahren die Ausstrahlung des Films zu verhindern und hofften dabei, durch ihre Sensibilisierungskampagne einen Widerstand bei der weißen Bevölkerung zu regen. Als sich dieses Vorhaben nach einigen Wochen als ziemlich gescheitert herausstellte, wurde die Strategie gewechselt. Man versuchte fortan, durch gerichtliche Klagen eine Zensur der eklatantesten Szenen des Filmes zu erreichen. Die Bilanz war gemischt: Der Film wurde zeitweise in fünf Staaten und neunzehn Städten verboten und einige Szenen mußten geschnitten werden.<sup>74</sup> Jedoch war zum Ende des Jahres 1915 die Ausstrahlung fast überall in den USA erlaubt (mit Ausnahme u.a. von Kansas) und die originale Handlung war dabei mehr oder weniger intakt geblieben.<sup>75</sup>

Daß all diese Bemühungen einen recht bescheidenen Erfolg hatten und daß der Film trotzdem zum Kassenschlager wurde, lag nicht zuletzt an seiner revolutionären Vermarktung. Schon vor der Fertigstellung waren die Werbemaßnahmen angelaufen und vor allem die New Yorker Premiere wurde als absolutes *major event* inszeniert: Enorme Reklametafeln kündigten den Film an der Time Square und in U-Bahn-Stationen an, Kartenvorverkauf und Platzreservierung wurden eingeführt, Sonderzüge aus Connecticut und New Jersey organisiert, Ritter in weißen Roben paradierten durch die New Yorker Straßen. All das war bis dahin unvorstellbar für einen Kinofilm gewesen. Darüber hinaus bemühten sich Griffith und Dixon, der ähnlich starke Proteste wie bei der Bühnenaufführung von *The Clansman* befürchtete,<sup>76</sup> um Unterstützung bei der intellektuellen Elite des Landes. Von ihm wurde gar eine Projektion im weißen Haus organisiert, die erste in der amerikanischen Geschichte. Der Präsident und Geschichtspräsident Woodrow Wilson soll begeistert ausgerufen haben: „It is like writing history with lighting. And my only regret is that it is all so terribly true“<sup>77</sup>. Diese Meinung, neben denen

<sup>74</sup> Vgl. EDGERTON 1998, 60. Unter den zensierten Szenen war auch eine Art ‚Endlösung der Schwarzenfrage‘ (die sogenannte „Lincoln’s Solution“): Eine Bildsequenz am Ende des Filmes, in der alle Schwarzen zurück nach Afrika geschickt werden, unter dem billigenden Blick von Abraham Lincoln und Jesus Christus (vgl. AFRICANA 2002; VIDEOFLICKS 2002).

<sup>75</sup> Vgl. CHNM 2002 und ausführlich CRIPPS 1977, 41-43+51-69. Der Text eines Briefes der Generalsekretärin des NAACP Mary Childs Nerney zu den Zensurbemühungen ist im Anhang aufgeführt. Zur Filmzensur allgemein vgl. LISBY 1998.

<sup>76</sup> Damals war es u.a. in Philadelphia zu schweren Ausschreitungen gekommen (vgl. CRIPPS 1977, 53).

<sup>77</sup> Ebd., 52. Es gibt allerdings keinerlei Belege für diesen Ausspruch (vgl. SIMMON 1993, 112).

vieler anderer Politiker und Intellektuellen, wurde gezielt verbreitet und für die Vermarktung des Filmes genutzt.<sup>78</sup>

Das war auch aus einem anderem Grunde ganz im Sinne der Autoren: *The Birth of a Nation* wollte nicht nur ein Spielfilm sein, sondern auch eine historisch exakte Dokumentation, was durch die ständigen „historical facsimile“ unterstrichen wurde. Es war Griffith daher sehr wichtig, vermeintliche Fachleute auf seiner Seite zu haben und die öffentliche Meinung von der wissenschaftlichen Güte seines Filmes zu überzeugen. Er bot 10.000\$ für denjenigen, der eine historische Passage des Films als falsch hätte nachweisen können.<sup>79</sup> Überhaupt gingen ihm die Kontroversen sehr viel näher als sie dem Erfolg des Filmes geschadet hätten. Er zeigte sich sowohl über die Vorwürfe der Geschichtsverfälschung als auch über die der rassistischen Propaganda sehr verbittert.<sup>80</sup> Auch die lange Beschäftigung der Zensurbehörden mit seinem Film konnte er nicht verstehen: Er antwortete mit einem Pamphlet *The Rise and Fall of Free Speech in America* und mit seinem nächsten Film *Intolerance* (1916), der, ebenfalls ein Meisterwerk, anhand von vier Beispielen Formen menschlicher Intoleranz thematisiert.<sup>81</sup>

Dieser ostentative Anspruch nach historischer Exaktheit ist vielleicht das größte Problem des Filmes in Bezug auf seine gesellschaftliche Wirkung. Wenn man bedenkt, daß der Streifen vor einem Publikum aufgeführt wurde, der erst seit wenigen Jahren mit der Lichtspielkunst vertraut und daher wesentlich ‚gläubiger‘ und beeinflussbarer war, so wirken die im Film proklamierten historischen ‚Wahrheiten‘ besonders problematisch. Es ist natürlich schwierig, die Folgen des Films für die amerikanische Gesellschaft empirisch festzustellen, doch sprechen gerade Vertreter afro-amerikanischer Bürgerorganisationen von einer deutlichen Verschlechterung des Klimas gegenüber Farbigen in den Wochen und Monaten unmittelbar nach *The Birth of a Nation*.<sup>82</sup> Der Ku Klux Klan soll in dem Zeitraum eine regelrechte Renaissance erlebt haben und seiner Mitgliederzahl verdreifachte sich gar binnen weniger Monate.<sup>83</sup>

Eine positive Folge des Films, die sich aus all diesen eher unerfreulichen Geschehnissen ableiten läßt, ist die zusammenschweißende Wirkung, die er für die gebildete afro-

---

<sup>78</sup> Vgl. CRIPPS 1977, 41-42.

<sup>79</sup> Vgl. SIMMON 1993, 110.

<sup>80</sup> Vgl. CRIPPS 1977, 64; EVERSON 1978, 86; EDGERTON 1998, 60.

<sup>81</sup> Ob *Intolerance* wirklich als Apologie Griffiths verstanden werden soll, ist allerdings kontrovers (vgl. EVERSON 1978, 86-87).

<sup>82</sup> Vgl. CRIPPS 1977, 42; AFRICANA 2002; VIDEOFLICKS 2002. Die Situation der Schwarzen hatte sich in den Jahren der Wilson-Regierung ohnehin verschlechtert (vgl. CRIPPS 1977, 42; SIMMON 1993, 112).

<sup>83</sup> Vgl. SIMMON 1993, 106; PINES 1998, 454. Bei der Erstaufführung in Atlanta, am Erntedankfest des Jahres 1915, zogen 25.000 Klanmitglieder zur Feier des Ereignisses durch die Stadt (vgl. AFRICANA 2002).

amerikanische Bevölkerung hatte. Organisationen wie die NAACP gewannen an Reife und Gewicht und wurden nun stärker in der Öffentlichkeit wahrgenommen. Es entstanden auch Versuche, mit Filmen gegensätzlichen Inhalts gegen *The Birth of a Nation* zu steuern. Der berühmteste ist in diesem Zusammenhang John Nobles *The Birth of a Race* (1919), aber auch darüber hinaus bildete sich eine Tradition der *race films*, die sowohl versuchten, Schwarze in einem anderen, positiven Licht darzustellen, als auch konkrete Probleme der farbigen Bevölkerung thematisierten, wie z.B. Armut oder rassistische Übergriffe.<sup>84</sup>

Ein weiteres Problem des Filmes, das in einer speziellen Untersuchung eingehender untersucht werden müßte, ist sein Beitrag zur Schaffung von Kategorien. Als solche tauchen in *The Birth of a Nation* Region (Norden-Süden), Rasse (Schwarz-Weiß-Mulatto), Geschlecht (Mann-Frau), Alter (Jung-Alt), Klasse (Eigner-Sklaven). Mit diesen arbeitet Griffith sehr stark, baut große Teile seiner Darstellung auf solche Gegensätze auf, verteilt strikte Rollen und bestraft mit negativer Darstellung diejenigen, die aus diesen Rollen auszubrechen versuchen. Im Zusammenhang mit der Festsetzung derartiger Stereotypen im Bewußtsein seiner Zuschauer, darf die Wirkung des Filmes nicht unterschätzt werden, besonders wenn man die schon angesprochene Unreife des Publikums berücksichtigt.<sup>85</sup>

Trotz all dieser Kontroversen wurde *The Birth of a Nation* 1992 in den *National Film Registry* aufgenommen, was die stets weitergeführten Debatten erneut stark aufkochen ließ.

## 6. Fazit

Es ist schwierig zu einem abschließenden Urteil über *The Birth of a Nation* zu kommen. Der Historiker darf zunächst vermerken, daß sich die Beschäftigung mit diesem Streifen auf alle Fälle sehr lohnt. Es lassen sich entscheidende Momente der Geschichte des amerikanischen Kinos nachzeichnen, und vor allem wirft der Film Licht auf viele Facetten der Südstaaten-Kultur der 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und veranschaulicht sie auf sehr einprägsame Art und Weise.

---

<sup>84</sup> Vgl. PINES 1998, 454; MACINTYRE 2000; VIDEOFLICKS 2002.

<sup>85</sup> Vgl. LAVENDER 2001.

Was den Film selbst angeht, sind seine Inhalte natürlich indiskutabel und sein verheerender Einfluß auf die amerikanische Gesellschaft nicht von der Hand zu weisen. Auf der anderen Seite bleiben seine künstlerischen Meriten, die selbst von den afro-amerikanischen Bürgerorganisationen nicht bestritten werden. Nach diesen zu urteilen bleibt *The Birth of a Nation* ein Meilenstein der Filmgeschichte. Ob man ihn trotzdem aufgrund seiner Aussagen gänzlich ablehnt oder sich zu einer getrennten Beurteilung von Form und Inhalt durchringt, wie in Teilen der Literatur, muß jedem selbst überlassen bleiben.

## Anhang

### AN NAACP OFFICIAL CALLS FOR CENSORSHIP OF *THE BIRTH OF A NATION*

April 17, 1915.  
Mr. George Packard  
1522 First National Bank Bldg.,

Chicago, Ill.

My dear Mr. Packard:

I am utterly disgusted with the situation in regard to "The Birth of a Nation". As you will read in the next number of the Crisis, we have fought it at every possible point. In spite of the promise of the Mayor to cut out the two objectionable scenes in the second part, which show a white girl committing suicide to escape from a Negro pursuer, and a mulatto politician trying to force marriage upon the daughter of his white benefactor, these two scenes still form the motif of the really unimportant incidents, of which I enclose a list. I have seen the thing four times and am positive that nothing more will be done about it. Jane Addams saw it when it was in its worst form in New York. I know of no one else from Chicago who saw it. I enclose Miss Addam's opinion.

When we took the thing before the Police Magistrate he told us that he could do nothing about it unless it lead to a breach of the peace. Some kind of demonstration began in the Liberty Theatre Wednesday night but the colored people took absolutely no part in it, and the only man arrested was a white man. This, of course, is exactly what Littleton, counsel for the producer, Griffith, held in the Magistrates' Court when we have our hearing and claimed that it might lead to a breach of the peace.

Frankly, I do not think you can do one single thing. It has been to me a most liberal education and I purposely am through. The harm it is doing the colored people cannot be estimated. I hear echoes of it wherever I go and have no doubt that this was in the mind of the people who are producing it. Their profits here are something like \$14,000 a day and their expenses about \$400. I have ceased to worry about it, and if I seem disinterested, kindly remember that we have put six weeks of constant effort of this thing and have gotten nowhere.

Sincerely yours,  
Mary Childs Nerney, Secretary.

NAACP Records, Manuscript Division, Library of Congress.

Zitiert aus: CHNM 2002.



## Literaturverzeichnis

### Monographien und Aufsätze:

BROWNLOW, K. 1997: *Pioniere des Films*, Basel/Frankfurt a. M. (im Original: *The Parade's Gone By*, New York, 1968).

CARTER, E. <sup>2</sup>1998: Cultural History Written with Lightning: The Significance of the Birth of a Nation (1915), in: Rollins, P.C. (Hrsg.): *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context* (1. Aufl. 1983), Lexington, S. 9-19.

CHISHOLM, B. 1998: Silent Motion Pictures, in: Blanchard, M.A. (Hrsg.): *History of the Mass Media in the United States*, Chicago/London, S. 603-606.

CRIPPS, T. 1977: *Slow Fade to Black. The Negro in American Film, 1900-1942*, New York/Oxford.

DYER, R. 1996: Into the Light: The Whiteness of the South in The Birth of the Nation, in: King, R.H./Taylor, H. (Hrsg.): *Dixie Debates. Perspectives on Southern Cultures*, London, 1996, S. 165-176.

EDGERTON, G.R. 1998: The Birth of a Nation, in: Blanchard, M.A. (Hrsg.): *History of the Mass Media in the United States*, Chicago/London, S. 59-61.

EVERSON, W.K. 1978: *American Silent Film*, Oxford.

LISBY, G. 1998: Censorship of Motion Pictures, in: Blanchard, M.A. (Hrsg.): *History of the Mass Media in the United States*, Chicago/London, S. 128-130.

KAUPEN-HAAS, H. / SALLER, C. (Hrsg.) 1999: *Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften*, Frankfurt/New York.

MARKS, M. 1998: Musik und Stummfilm, in: Nowell-Smith, G. (Hrsg.): *Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar (im Original: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, 1996), S. 172-179.

NAGL, T. 2002: Nachhaltiger Schaden, in: *taz Hamburg*, Nr. 6719, 08.04.2002, S.23.

PEARSON, R. 1998: Das Kino des Übergangs, in: Nowell-Smith, G. (Hrsg.): *Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar (im Original: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, 1996), S. 25-42.

PINES, J. 1998: Die Schwarzen im US-amerikanischen Kino, in: Nowell-Smith, G. (Hrsg.): *Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar (im Original: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, 1996), S. 452-462.

SIMMON, S. 1993: *The Films of D. W. Griffith*, Cambridge.

URICCHIO, W. 1998: Der Erste Weltkrieg und die Krise in Europa, Nowell-Smith, G. (Hrsg.): *Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar (im Original: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, 1996), S. 58-64.

WILLIAMS, M.T. 1980: *Griffith, First Artist of the Movies*, New York/Oxford.

#### Internetquellen:

AFRICANA 2002: *The Birth of a Nation*, [www.africana.com/Articles/tt\\_248.htm](http://www.africana.com/Articles/tt_248.htm), Datum: 10.06.2002.

CHNM (CENTER FOR HISTORY AND NEW MEDIA) 2002: „*Art [and History] by Lightning Flash*“: *The Birth of a Nation and Black Protest*, [chnm.gmu.edu/features/episodes/birthofanation.html](http://chnm.gmu.edu/features/episodes/birthofanation.html), Datum 23.10.2002.

DIRKS, T. 2002a: *The Birth of a Nation (1915)*, Teil I, [www.filmsite.org/birt.html](http://www.filmsite.org/birt.html), Datum: 06.06.2002.

DIRKS, T. 2002b: *The Birth of a Nation (1915)*, Teil II, [www.filmsite.org/birt.html](http://www.filmsite.org/birt.html), Datum: 06.06.2002.

DIRKS, T. 2002c: *The Birth of a Nation (1915)*, Teil III, [www.filmsite.org/birt.html](http://www.filmsite.org/birt.html), Datum: 06.06.2002.

GIANNETTI, L./EYMAN, S. 2002: *DEEP FOCUS: The Birth of a Nation*, [www.imsa.edu/~mitch/titles/birth\\_of\\_a\\_nation\\_html](http://www.imsa.edu/~mitch/titles/birth_of_a_nation_html), Datum: 06.06.2002.

LAVENDER, C. 2001: *D.W. Griffith, The Birth of a Nation (1915)*, [www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/birth.html](http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/birth.html), Datum: 06.06.2002.

MACINTYRE, D. 1998: *The D.W. Griffith Canon*, [www.mdle.com/ClassicFilms/BTC/direct5.htm](http://www.mdle.com/ClassicFilms/BTC/direct5.htm), Datum: 06.06.2002.

MACINTYRE, D. 2000: *Reexamining The Birth of a Nation*, [www.mdle.com/ClassicFilms/FeaturedVideo/birth.htm](http://www.mdle.com/ClassicFilms/FeaturedVideo/birth.htm), Datum: 06.06.2002.

MEDIAMANUAL 2002a: *Beginn des Langspielfilms*, [www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte/langspielfilm.html](http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte/langspielfilm.html), Datum: 07.06.2002.

MEDIAMANUAL 2002b: *Ökonomie*, [www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte.oekonomie.html](http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte.oekonomie.html), Datum: 07.06.2002.

VIDEOFLICKS 2002: *The Birth of a Nation*, [www.videoflicks.com/titles/1002/1002454.htm?2139](http://www.videoflicks.com/titles/1002/1002454.htm?2139), Datum: 10.06.2002.

WIDEN, L. 2000: *John Freuler and Harry Aitken: Local Boys Make Good*, <http://www.widenonline.com/oldmilw/articles/freuler.htm>, Datum: 23.10.2002.

ZUCCONI, V. 1999: *Il trionfo dell'America dei bianchi*, <http://www.repubblica.it/online/sport/tyson/zucconi2/zucconi2.html>, Datum: 23.10.2002.

# BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei [www.GRIN.com](http://www.GRIN.com) hochladen  
und kostenlos publizieren

